

## Alfabeto sobre la literatura infantil\*

Bernardo Atxaga

**A**lguien dijo que el alfabeto era un río que nacía donde la A y moría donde la Z. Yo podría decir ahora que mi alfabeto sobre la literatura infantil comienza un poco antes y de forma tranquila, con un prólogo que no es una fuente ni una cascada, sino un remanso como los que suelen formarse allí donde el agua surge de debajo de la tierra.

Quando de la literatura infantil se trata, el peso de la balanza debería recaer en el primer término de la expresión, en el aspecto estrictamente literario. De lo contrario, si se comienza a separar terrenos, si se considera que el adjetivo *infantil* pesa más que todo lo demás y que escribir para niños es algo totalmente específico, entonces mal asunto. Porque, vamos a ver: ¿Cuál sería el mecanismo mental del hipotético escritor que pretendiera escribir específicamente para niños?

En primer lugar, dicho escritor separaría a los niños del resto de los seres vivos, haciendo con ellos un grupo aparte; a continuación, se esforzaría en definir sus posibles características generales, afirmando, por ejemplo, que se trata de gente *inocente* o *ingenua*, o de una serie de sujetos con complejo de Edipo o de Electra y ciertos problemas de socialización. En tercer lugar, adaptaría su texto —forma y contenidos— a esa visión de lo infantil, en similar actitud a la de aquellos autores que escribían con la vista puesta en el programa del partido.

Con ser arduas la primera y la tercera de las operaciones de nuestro hipotético escritor, la segunda —la pretensión de buscar un denominador común a este grupo aparte llamado *niños*— las superaría en dificultad y perseguiría algo que, en rigor, es imposible: reducir a diez o doce características la infinita variedad de sentimientos e ideas que puede albergar el espíritu de un sujeto cualquiera, sea éste un niño o un adulto. Es posible, claro, que todos los niños se parezcan un poco y que no haya uno solo que, saltándose la escala intelectual definida por Piaget, pueda comprender el movimiento de las nubes antes de los siete años; pero no parece sensato pensar que esa homo-

---

\* Este texto se publicó originalmente en la editorial Media Vaca (Valencia, 1999).



Ilustración de F. D. Bedford para *Peter Pan*, de J. M. Barrie. 1911.

geneidad sea mucho mayor que la que suele darse entre adultos. Lo que ocurre es que nosotros, los adultos, podemos hablar y resistirnos al encasillamiento, mientras que los de menor edad, por falta de poder, no pueden permitirse ese lujo. Si a nosotros nos parecen todos iguales, ello se debe sin duda a ese silencio suyo, a ese no hablar que los convierte en gente lejana, en desconocidos que se parecen a otros desconocidos. Además, como escribió Salinger, los niños nunca hablan con los adultos de lo que verdaderamente les importa.

El acercamiento tópic o la plantilla homogeneizadora quizás sea comprensible en espacios como la escuela, ya que los profesores no tienen posibilidad de comunicar sus conocimientos individuo por individuo, estudiante por estudiante. Pero esa licencia, me parece, no puede extenderse a la literatura, un campo en el que, desde hace siglos, se busca la *diferencia*, lo *concreto* y *subjetivo*, la comunica-

ción cuerpo a cuerpo. Por eso no debería seguirse el ejemplo de nuestro hipotético escritor: nada de literaturas efectistas y excesivamente infantiles; nada de llenarse la boca con la palabra *niños*. Que perezcan esas ideas. No fue a partir de ellas como se escribieron los mejores textos de la literatura infantil. Muy al contrario: los autores grandes pusieron el acento en la parte literaria de la cuestión y estaban convencidos —repito lo dicho hace unas líneas— de que escribir para niños o para adultos es básicamente lo mismo.

Claro, también podría hablarse de todo lo que queda fuera de la igualdad básica, es decir, de las peculiaridades, de las diferencias entre una obra para adultos como el *Ulises* de Joyce y otra para niños como el *Peter Pan* de Barrie. Sin entrar en detalles —apelo de nuevo a mi propia experiencia—, lo que separa a ambas obras se debe a esa presión social que actúa a través de «la presencia fantasmal de los lectores», es decir, a la influencia de los inefables sujetos que residen de continuo en los estudios de los escritores: desde el amigo que habitualmente comenta sus textos y le aconseja hasta el crítico que él respeta o teme; desde el seguidor entusiasta que nunca deja de animarle hasta su enemigo número uno en el campo de las letras, un testigo que él con mucho gusto sacaría fuera de la habitación si efectivamente se tratara de su enemigo

y no de su fantasma, tan resistente a las expulsiones...

Pero la compañía no es siempre la misma. Los testigos se van turnando según en qué obra esté trabajando el escritor. En el caso de una obra infantil, hay fantasmas que no pasan del metro y medio, los de los niños que van a leer el texto que está escribiendo, y ellos son los responsables de que la literatura infantil, aun siendo la misma, aun compartiendo buena parte de las características de la de adultos, sea al mismo tiempo diferente. Sintiéndonos cerca, y temiendo su censura, el escritor toma en cuenta aspectos que otras veces olvida, y escribe un texto como *Peter Pan*, y no, pongamos por caso, una novela experimental o una obra de teatro en verso.

—Es decir, que lo que cambia es el lector implícito, ¿no? —pregunta alguien que no veo, desde la orilla del remanso.

Intento responder al comentario del desconocido de la orilla, pero me doy cuenta de que sería inútil. Las aguas del remanso, antes quietas, se mueven ahora hacia la primera A del río y me arrastran con ellas alejándome de mi posible interlocutor.

—¡Adiós! —exclamo aprovechándome de las ventajas alfabéticas de la nueva zona. Luego, un poco más adelante, me encuentro con ALICIA.



Ilustración de John Tenniel para *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll. 1865.

*Alicia estaba empezando ya a cansarse de estar sentada con su hermana a la orilla del río sin hacer nada: se había asomado una o dos veces al libro que estaba leyendo su hermana, pero no tenía ni dibujos ni diálogos, y ¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos o diálogos?, se preguntaba Alicia.*

*Así pues, se puso a considerar (con algún trabajo, pues con el calor que hacía aquel día se sentía adormilada y torpe) si el placer de tejer una cadena de margaritas le valía la pena de levantarse para ir a recogerlas, cuando de golpe saltó corriendo cerca de ella un conejo blanco de ojos rosados [...].*

Si la B de nuestro alfabeto fuera una barca, la tomaríamos para navegar río abajo hasta la M de la Madriguera del conejo; pero, al no serlo, no nos queda otro remedio que permanecer en la A y reflexionar un poco acerca de lo que se preguntaba

Alicia asomándose al libro de su hermana. La pregunta era: ¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos o diálogos?

La respuesta es: no sirve de nada si de un libro para niños se trata, porque los diálogos y los dibujos son en este caso una consecuencia directa de esa presión a la que nos acabamos de referir en el remanso. Los niños cuyos espíritus se han introducido en el estudio del escritor le dicen a éste que ellos no tienen experiencia de la vida, y tampoco una gran información sobre las complejidades de lo real, y que, por lo tanto, desean textos con movimiento, historias que tengan acción y puedan seguirse por la simple curiosidad del *qué pasará después*. Puesto en esa tesitura, el autor les contesta con un «vuestras órdenes son deseos para mí» y decide emplear con abundancia el recurso del diálogo, y lo menos posible, por contra, el de la descripción. Consigue, mediante tal técnica, el movimiento deseado por sus principales lectores, dejando que la ilustración se ocupe de las descripciones.

Por eso hay diálogos en los textos infantiles, por eso hay también, y desde siempre, desde los comienzos de la literatura infantil en el siglo XVIII, ilustraciones: porque el fantasma que nuestro desconocido interlocutor llamaba *lector implícito* lo exige.

El agua sigue al agua, la corriente a la corriente. Agradeciendo a Alicia el que nos haya abierto los ojos acerca de esas características del género, nos alejamos de la A y llegamos hasta una B de fantasía que, por la naturaleza del río que estamos recorriendo, no puede ser otra que la de BAGDAD.

*Dijo Alí el Persa:*

—*Estaba yo cierto día sentado en mi tienda, vendiendo y comprando, cuando se presentó un curdo para ajustar conmigo el precio de algunos objetos; pero se apoderó de un saquito que había ante mí y, sin tomarse el trabajo de ocultarlo, quiso llevárselo, como si fuera suyo desde que nació. Entonces me planté en la calle de un brinco, lo agarré por el faldón de su traje y le insté a que me devolviese el saco; pero él se encogió de hombros, limitándose a decir:*

—*¡Este saco me pertenece con cuanto contiene!*

*Y en el colmo de la indignación yo grité:*

—*¡Musulmanes! ¡Salvad lo que es mío de las manos de este descreído!*

*Al oír mis gritos, todo el zoco se arremolinó a nuestro alrededor, y los demás mercaderes me aconsejaron que me fuese a quejar a nuestro juez el cadí. Acepté, y todos me ayudaron a arrastrar el saco y al curdo. Ya en presencia del cadí, él comenzó preguntándonos:*

—*¿Quién es el demandante y a quién demanda?*

*Entonces el curdo, sin darme tiempo a abrir la boca, se adelantó para decir:*

—*¡Que Alá dé larga vida a nuestro amo el cadí! ¡Este saco que aquí tengo es mi saco; lo había perdido y acabo de encontrarlo delante de este hombre!*

*El cadí le preguntó:*

*—¿Cuándo lo perdiste?*

*El otro respondió:*

*—¡El día de ayer, y su pérdida me impidió dormir en toda la noche!*

*El cadí prosiguió:*

*—En tal caso, dime los objetos que contiene.*

*Sin dudar un momento, el curdo exclamó:*

*—En mi saco, oh nuestro amo el cadí, hay dos frascos de cristal llenos de alcohol, un pañuelo, dos vasos, dos varillas de plata para encender alcohol, dos pucheros con agua, dos antorchas, dos cucharas, un almohadón, dos tapetes para mesa de juego, una bandeja, una marmita, una gata preñada, dos perras, una escudilla con arroz, dos burros, dos literas para mujer, un traje de paño, dos pellizas, una vaca, dos becerros, una oveja con dos corderos, una camella y dos crías, dos dromedarios de carreras con sus hembras, un búfalo, dos bueyes, una leona y dos leones, una osa, dos zorras, un diván, dos camas, un palacio con dos salones de recepción, dos tiendas de campaña de tela verde, dos doseles, una cocina con dos puertas y una asamblea de curdos de mi especie dispuestos a dar fe de que este saco es mío.*

*Entonces el cadí se encaró conmigo y me preguntó:*

*—¿Qué respondes a eso?*

*Yo estaba estupefacto con todo aquello, pero avancé un poco y exclamé:*

*—¡Que Alá honre a nuestro amo el cadí! Yo sé muy bien que en mi saco no hay más que un pabellón en ruinas, una casa sin cocina, un albergue para perros, una escuela de adultos, unos jóvenes que juegan a los dados, una guarida de salteadores, un ejército con sus jefes, la ciudad de Basora y la ciudad de Bagdad,*



Ilustración de Rafael Penagos para *Las mil y una noches*.  
Saturnina Calleja, s. f.

*el palacio antiguo del emir Shedad-Ben-Aad, un horno de herrero, una caña de pescar, una cayada de pastor, cinco buenos mozos, doce jóvenes vírgenes y mil conductores de caravanas dispuestos a dar fe de que este saco es mío!*

*Cuando el curdo oyó mi respuesta, rompió a llorar y a sollozar, exclamando luego entre lágrimas:*

—¡Basta! — grita alguien interrumpiendo la narración y haciendo que las aguas del río se sobresalten un poco. Reconozco su voz: se trata del desconocido interlocutor que ya se había dirigido a mí en el remanso.

—¿Por qué me sigues? —le pregunto levantando la cabeza y tratando de identificarle. Pero la broza de la orilla impide cualquier visión.

—Porque yo también estoy interesado en el tema —dice la voz.

—Entonces, ¿por qué me has interrumpido?

—Me ha parecido que era lo propio. Al fin y al cabo, se trata de uno de los cuentos de las *Mil y una noches*. Como sabes, Sherezade también interrumpía su narración nada más ver la luz de la aurora.

—Estaba obligado a ello. Se jugaba la vida. Pero no es mi caso.

—Quién sabe —dice el desconocido con cierto misterio.

—De todas maneras, no me parece mal la interrupción. Sherezade merece ese homenaje y muchos otros más. Ya proseguiré con el cuento más adelante.

—De acuerdo —dice el interlocutor invisible sin apartarse de la orilla—. Mientras tanto, puedes seguir hablando de la literatura infantil y de las características que como género le corresponden.

—Eso haré. Aprovecharé que estamos en la zona de Bagdad para escribir una nota sobre la fantasía.

Abrimos las páginas de *Las mil y una noches* y lo que encontramos, entre muchas otras cosas, es fantasía; encontramos la famosa lámpara de Aladino, capaz de trasladar un palacio entero de África a China; encontramos los cien caballos voladores de madera; encontramos la historia de las ciudades submarinas o la de las portentosas aventuras de Simbad. Pues bien: toda esta fantasía, todos esos recursos literarios que acostumbramos a denominar fantásticos, acabará siendo aprovechada por los escritores de literatura infantil. A veces directamente, con su propio sabor oriental, como en el caso de los escritores Wilhelm Hauff y Washington Irving; otras, casi siempre, de forma más sutil e indirecta, en mezcla con esa otra fantasía que figura en los cuentos tradicionales. Los románticos pusieron la teoría y algunos ejemplos; la necesidad hizo el resto.

—¿Qué necesidad? —pregunta el interlocutor de la orilla.

—Para responderte debo volver al concepto de presión social.

—Pues vuelve. No tenemos ninguna prisa —dice el interlocutor, que ya me empie-

za a parecer inquietante. ¿Cuál es la verdadera razón de que me siga? ¿Por qué no se deja ver?

—Pues, como he explicado antes —digo en voz alta—, el escritor está siempre presionado, y en el caso de los que se dedican a la literatura infantil la presión principal, el *mínimo común denominador*, lo ponen los niños, lectores cuya idea de la realidad, repito, es bastante precaria, siendo por ello extremadamente benevolentes con los fenómenos extraordinarios, ilógicos o imposibles. El escritor, que siempre busca, para seducirle, el punto débil del lector, no desdeña esa ventaja y sitúa su narración, llena de diálogos, con pocas descripciones, en una isla voladora o en el País de Cucaña. En otras palabras, recurre al repertorio fantástico.

—No generalicemos. No sucede así en todos los casos. Hay muchos escritores que escriben para los niños y no se valen del repertorio fantástico —dice el interlocutor de la orilla con voz grave. Tengo la impresión de que se está volviendo un examinador severo.

Pero, con severidad o sin ella, tiene bastante razón mi misterioso interlocutor. La fantasía no ha podido imponerse del todo en la literatura infantil, puesto que siempre ha contado con detractores. Hubo, por ejemplo, según he leído en un libro de historia, una tal *madame Geulis* que vivió en el siglo XVIII y escribió lo siguiente:

*¿Qué libros daremos a los niños? ¿Qué deben hacer ellos hasta cumplir los 15 años? ¿Deberán leer acaso libros de magia o Las mil y una noches? Jamás daré ninguno de ellos a mis hijas e hijos. No hay en esos libros ni rastro de enseñanza moral. Sólo hablan de amor. Y las historias de príncipes y princesas enamoradas son malas, porque los niños se conmueven con lo maravilloso y su memoria se llena de jardines maravillosos y de palacios contruidos con diamantes. Las imágenes fantásticas dan ideas falsas a los niños.*

Esta opinión muestra con claridad la existencia de una corriente que, oponiéndose frontalmente a la fantástica, también influye mucho en la literatura infantil. Se trata, naturalmente, de la que podríamos denominar corriente pedagógica o utilitaria: los niños sólo deben leer los libros que son prácticos, los que les enseñan algo. A lo largo de la historia, han sido muchos los autores que se han visto obligados a no olvidar ese punto de vista, aun cuando en este caso la presión no viniera directamente de los lectores, sino de las personas que habitualmente se ocupan de ellos, es decir, padres y maestros.

Resumiendo ahora lo que vengo diciendo en esta parte del río, y formando un pequeño remolino, haré una última afirmación: que la corriente fantástica y la pedagógica conviven en la literatura infantil, y que la tensión que se da entre ambas bien podría ser otra de las características del género.

Y ya estamos en la C. Una C que no puede ser otra que la de COLLODI.

Aquel que viaje al norte de Italia y llegue hasta un pueblo llamado Collodi, encontrará una casa cuya placa dice:

*En esta casa vivió los primeros años de su niñez, y a ella volvió muchas veces, atraído por los maternos recuerdos, Carlo Lorenzini, ilustre publicista, benemérito de la popular instrucción, que con el seudónimo de Collodi hizo célebre el nombre de este pueblo.*

*Los collodese, con anuencia y beneplácito del municipio de Pescia.*

*Nació el 24 de noviembre de 1826 y murió el 26 de octubre de 1890.*

Naturalmente, y aunque el autor de la placa no lo diga, lo que hizo célebre a Lorenzini, a Collodi, fue la historia de un títere llamado Pinocho. Como escribió Alberto Savinio tras conocer que las traducciones de *Pinocho* pasaban de las doscientas: «Si no es gloria la de nuestro Collodi, ¿qué es entonces la gloria».

Todos conocemos a Pinocho, todos recordamos alguna anécdota suya. Sin embargo, yo no lo cito en este alfabeto por su fama ni por su gloria, sino por tratarse de una historia en la que, de manera ejemplar, conviven las dos corrientes antes citadas, la

fantástica y la pedagógica. Pinocho es un sujeto fantástico, sí, pero lo que le ocurre a lo largo de las páginas del libro tiene mucho de educativo y de moral. Con eso y con todo, el libro resulta divertido y fácil de leer.

Hoy en día se tiende a despreciar la parte moral que hay en toda creación literaria, y hay veces en que se ensalza una obra por el simple hecho de no tener moraleja. Pero la cuestión no es tan sencilla. En primer lugar, la moralidad de un libro —su «militancia moral», podríamos decir— puede no afectar mucho a su calidad literaria, tal como demuestra el mismo Pinocho; en segundo lugar,

parece improbable que existan libros neutrales, sin juicios de valor ni moralejas. Lo que puede ocurrir es que, tal como dijo cierta duquesa —la Duquesa de Dodgson— el mensaje esté disimulado.

Pero ya que he citado a la **DUQUESA** de Dodgson, tengamos la deferencia de seguir río adelante y pasar a la siguiente letra, la **D**.

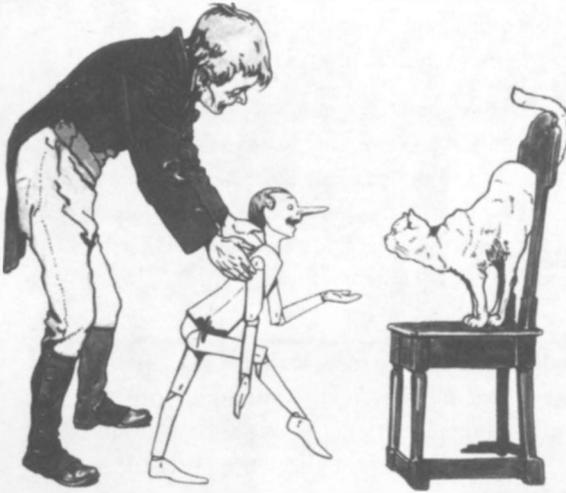


Ilustración de Attilio Mussino para *Pinocho*, de Carlo Collodi. Bemporad, 1911.

—Pero Señora Duquesa —dijo Alicia en medio de una partida de cartas—, eso no tiene ninguna moraleja.

—Calla —respondió la Duquesa—; todo tiene su moraleja, pero, naturalmente, hay que saber buscarla.

Se hizo un silencio en la mesa y todos siguieron jugando.

—Parece que nuestra partida de cartas va un poco mejor —apuntó Alicia.

—Así es —afirmó la Duquesa—, y la moraleja que podemos sacar de ello, es: Ciertamente, es el amor lo que mueve el mundo.

El río, que nació donde la A y que ya ha pasado por la B, la C y la D, sigue adelante cada vez con mayor velocidad, como si en vez de un río fuera un torrente. Al pasar por la E veo a un hombre que está tomando tranquilamente la fresca y que me saluda. Pienso en un primer momento que se trata del invisible y serio interlocutor que me acompaña en mi descenso por el río, pero no. El hombre que saluda es el escritor Michael ENDE.

—Hay algo que me gustaría decir sobre la literatura infantil, pero ahora estoy descansando. Prefiero esperar un poco —me dice.

—De acuerdo —le contesto yo—. ¿Dónde quedamos?

—¿En la V va bien? —me dice.

—Vale. Quedamos en la V.

Tras la conversación, la corriente me lleva donde la F de FÁBULA.

Las fábulas tuvieron mucha presencia en la educación de nuestros padres, y recuerdo que, incluso en nuestra época de estudiantes de primaria, a finales de los cincuenta, las enciclopedias Dalmau Carles —que a los nacidos en zonas rurales nos servían de único libro de texto— solían venir salpicadas de fábulas. Sin embargo, ya no es así. Ni se estudia en enciclopedias donde los jóvenes puedan percibir la unidad fundamental de las cosas y de los saberes, ni hay fábulas. Nadie quiere saber nada de ellas, ni siquiera para darles la vuelta —como hacen Augusto Monterroso o el poeta Ángel González— o para criticarlas. «Ya estamos cansados de historias de buenos y malos. El mundo es más complejo que todo eso», dice el educador que se tiene por progresista, aunque luego, ¡ay!,



Enciclopedia, de José Dalmau Carles. 1936.

cuenta maravillas de las películas del Oeste y de otras que, aun siendo del este, utilizan profusamente el recurso narrativo de los *goodies* y *badies*, los buenos y los malos.

—Se creen que con estar en contra de la moraleja ya ingresan en el progresismo, cuando no en el mundo de las personas sutiles y complejas —comenta desde la orilla el interlocutor invisible.

—Conque sigues ahí —le digo.

—Así es. Y la moraleja que podemos sacar de ello es: ciertamente, el que la sigue la consigue.

—Ahora resulta que hablas como la Duquesa de Dodgson —le digo.

—Sigue hablando de las fábulas —me ordena mi desconocido interlocutor. Intento localizar su figura entre el follaje de la orilla del río, pero tampoco esta vez lo consigo. No hay duda de que sabe esconderse.

—Pues, a pesar de todo lo que se ha escrito en contra —digo en voz alta—, leo las colecciones de La Fontaine, Iriarte, Samaniego o Pablo de Xérica, y lo que encuentro es mucho sentido común, mucho humor y unas conclusiones finales, las tan traídas y llevadas moralejas, absolutamente inocentes; tan inocentes que se pueden suprimir con la misma facilidad con la que se pela una naranja. Sin embargo, aunque estoy convencido de su calidad y del buen papel que podrían hacer todavía en las escuelas, no me hago ilusiones: aquellas que venían de nuestras enciclopedias sus agudezas a colgar, aquellas no volverán. Como tampoco volverán —dicho sea de paso por la **G** de **GRIMM**— los cuentos tradicionales y del hogar. Cierto que sus personajes siguen vivos y que las técnicas narrativas en ellos reflejadas han sido aprovechadas por muchos autores actuales, pero el trabajo de los propios hermanos Grimm, o de los Amades, Azkue, Afanasiev y demás, ya no se valora. Es una pena, pero es así.

Como el agua que sigue al agua, tras la **G** viene la **H** de **HUMOR**.

Una buena parte de los escritores que escribieron para niños se valieron del humor. Había humor en Lewis Carroll, en Collodi, en el Dickens que contó las aventuras de Mr. Pickwick y en las historias de Winnie Puh, y en las de Guillermo. Incluso ahora, muchos libros infantiles tienen humor, lo cual —si se me permite el pareado— habla mucho en su favor. Dijo una vez Roland Barthes que el gag, el elemento humorístico, libraba al poema de su manía poética, es decir, de su efectismo, de su exceso cargante y empalagoso. Puede afirmarse, en ese sentido, que el humor dota a los libros infantiles de su mejor poesía.

Y ya estoy, arrastrado por la corriente, en la zona de la **I**. Nada más adentrarme en ella, veo, junto a uno de los árboles de la orilla, una pancarta que se mueve de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, y que con letras mayúsculas dice: ¡**INSISTE!**

—¿En qué debo insistir? —pregunto.

—En lo del humor. Te lo pide tu interlocutor con mucho amor, color y calor —responde la voz desde la orilla.

No sé si se está riendo de mí, pero insisto de todos modos en el tema.

—Antes, al hablar de la moraleja —digo a mi interlocutor—, he defendido la opinión de que no son esos mensajes evidentes los que deberían preocupar al educador progresista, sino aquellos que, amparándose en una supuesta inocencia del texto literario, se cuelan disimuladamente en los libros, los mensajes que alguien llamó «pastillas ideológicas». En este segundo caso, se ofrece una cosa y se da otra; se ofrece una reflexión abierta, un texto donde el lector pueda juzgar y elegir libremente, y lo que se da es un mensaje único más o menos disimulado, una especie de jarabe con sabor a caramelo.

Pues bien: existe un buen antídoto contra los textos autoritarios, y ese antídoto es el humor. Cuando a los niños de nuestra generación se nos obligaba a cantar aquello de:

*Por Dios, por la Patria y el Rey  
murieron nuestros padres.  
Por Dios, por la Patria y el Rey  
moriremos nosotros también.*

Nosotros, ante aquella burrada, nos defendíamos diciendo:

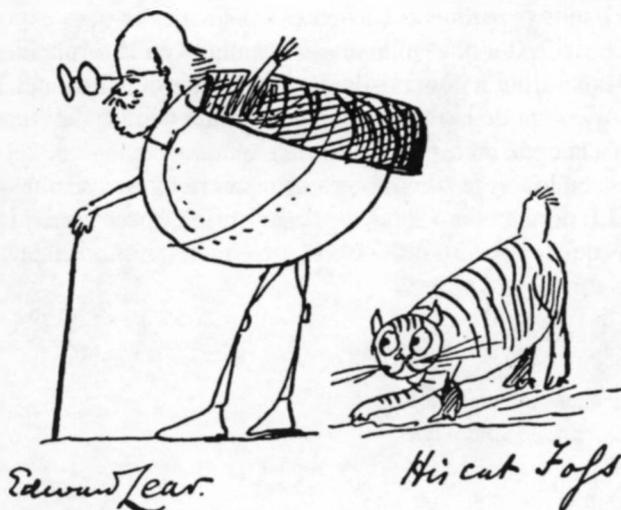
*Por Dios, por la Pata del Buey  
murieron nuestros padres.  
Por Dios, por la Pata del Buey  
moriremos nosotros también.*

Sí, el humor es una defensa contra el autoritarismo, contra la sentimentalidad engañosa, contra la pretensión de que sólo hay una verdad. Si por mí fuera, multiplicaría por 100 el número de libros con humor de las bibliotecas infantiles.

—¡Muy bien dicho! —vitorrea mi interlocutor desde la orilla. Siguen luego unos aplausos que, según me parece, no pueden provenir de una sola persona. ¿Serán varios los que me siguen? ¿Me estarán tomando el pelo jaleándome como a la gente que acude a los debates de televisión?

—¿Por qué no hablas de JAIMITO? Al fin y al cabo estamos entrando en la zona J de nuestro río —dice mi interlocutor.

—Yo creo que Jaimito es el Pinocho español —le respondo—. Como el títere de Collodi, Jaimito es un rebelde, un niño malo, un niño a veces procaz y muy poco sentimental. Por eso tienen tanto éxito los chistes que protagoniza, porque es un auténtico espíritu infantil, un verdadero niño y no ese sucedáneo que nos suelen mostrar los anuncios del Día de la Madre. Si yo fuera maestro, dejaría que los niños contaran muchos chistes, incluso los promovería. Primero, porque resultan liberadores, expresión de ideas o sensaciones que el niño normalmente reprime, y segundo, porque el chiste es una mininarración, un embrión literario, una forma de introducción en la literatura.



Autorretrato de Edward Lear.

El río baja cada vez más rápido, como un verdadero torrente. Estábamos en la J de Jaimito; ahora estamos en la K de KAFKA.

Kafka es un buen ejemplo de cómo el humor necesita siempre de unas condiciones ambientales favorables. Nosotros —la generación de los que nacimos hacia 1950— leímos a Kafka con una actitud transcendentalista, o más exactamente, existencialista, en traducciones francesas o españolas que seguían la dirección propuesta por Jean Paul Sartre, Albert Camus y otros autores de la época. Sin embargo, eran muchos los que, en Checoslovaquia o en Alemania, hablaban del humor de Kafka, de lo mucho que se habían reído leyendo sus obras. ¿Se equivocaban ellos? ¿Nos equivocábamos nosotros? Bueno, no se equivocaba nadie, porque todo libro admite unas cuantas lecturas diferentes; sólo que aquí nos educaban más tristemente, y con esa pizca de pomposidad que tanto colea todavía.

Y la L es la L de Edward LEAR, dibujante y escritor inglés, humorista del absurdo y artista impecable a la hora de crear esos poemillas disparatados que se llaman *limericks*.

Aquí va un ejemplo de *limerick*. No es de Lear —no hay quien traduzca esos poemas tan fuertemente basados en lo lingüístico—, sino una imitación que yo mismo he realizado, y dice lo siguiente:

*Había un anciano en Santa Cruz  
que de cinco colores tenía la testuz;  
gastaba todos sus dineros  
comprando pinturas y sombreros,  
¡aquel cruel y duro anciano de Santa Cruz!*

He afirmado antes, cuando las primeras corrientes del río, que la poca experiencia y la poca información del lector-niño influían directamente en la forma literaria del texto, ya que obligaban al autor a poner diálogos y a suprimir descripciones. Pues lo mismo ocurre cuando se trata de humor. El que más cabida tiene en la literatura infantil es el más lejano a la experiencia, el más autista, el más «blanco»: aquel que, como los *limericks*, se basa en los juegos de palabras o en asociaciones disparatadas.

Y de la L pasaría a la LL, pero prefiero ahorrarles la repetición y pasar hasta la pareja MN. Y en este caso MN quiere decir MARAVILLOSA NANA, en referencia a la que solían cantar muchas madres navarras a sus niños:

*Bonbolontena, nere laztana,  
Ez egin lorik basuan:  
aizteritxuak eamango zaitu  
Erbia zeralakuan.*

Pequeño mío, cariño mío,  
No te duermas en el bosque,  
o un cazador te llevará  
creyendo que eres una liebre.

He observado que la bibliografía sobre nanas es abundantísima en el mundo anglosajón, y que hay poetas famosos como Auden o Hughes que no dudan en incluir *nursery rhymes* en sus antologías de poesía. ¿Ocurre lo mismo en el mundo de la poesía española? Creo que no. La institución literaria española parece más adusta y estirada que la inglesa. Cierro que Gabriel Celaya publicó una antología de canciones infantiles tradicionales, pero una golondrina no hace verano.

El torrente alfabético marcha cada vez más aprisa y ya estamos en la O. Pero de la O no puedo decir nada, porque siempre que pienso en la O la mente se me queda en blanco.

Y la P es la P de PROTAGONISTA. En los libros para niños, el protagonista suele ser un niño o una niña. Otra consecuencia de la presión social.

Ahora es la Q la que aparece, y con ella mi interlocutor invisible. Por muy aprisa que vaya el agua del río, él siempre en la orilla.

—¿Que QUIÉN suele ser protagonista?—pregunta el interlocutor.

—Un niño o una niña —le respondo.

—¿Podrías REPETIR? Al fin y al cabo, ya estamos en la R.

—Un niño o una niña —repito antes de seguir.

—¡Qué rápido baja el río! ¡Ya estamos en la S! ¡En la S de SHEREZADE! —dice el interlocutor con voz de asombro.

—¡Y la S del saco objeto de disputa!

—¡Sigue con el cuento, Sherezade! —me pide un interlocutor que, oh sorpresa, es diferente del que me había hablado hasta ese momento y tiene voz de niña.

Afortunadamente, el río entra en un tramo sosegado, y puedo satisfacer los deseos de la interlocutora que acaba de hablarme. Rastreo mi memoria y digo con el cuento:

*Cuando el curdo oyó mi respuesta rompió a llorar y a sollozar, exclamando luego entre lágrimas:*

*—Oh nuestro amo el cadí! Este saco, que me pertenece, es de sobra conocido como mío. Además, contiene dos ciudades fortificadas, diez torres, dos alambiques de alquimista, cuatro jugadores de ajedrez, una yegua y dos potros, un semental y dos jacas, dos lanzas largas, dos liebres, un mozo experto, un ciego y dos clarividentes, un capitán de marina, un buque con su tripulación, un sacerdote cristiano, dos diáconos, un patriarca y dos frailes y, por último, un cadí y dos testigos dispuestos a demostrar que este saco es mío.*

*Ante estas palabras, el cadí se encaró conmigo para decirme:*

*—¿Qué contestas a eso?*

*Yo, oh Emir de los Creyentes, ardía de rabia, por lo que me adelanté unos pasos y dije con toda la calma de que era capaz:*

*—¡Alá esclarezca y agudice el juicio del que es capaz nuestro amo el cadí! Debo reconocer que en este saco hay, además, medicamentos contra el dolor de cabeza, filtros y hechizos, cotas de malla, armarios llenos de armas, mil carneros destinados a luchar entre sí, un parque con ganado, hombres dados a las mujeres y hombres dados a los muchachos, jardines llenos de árboles y de flores, viñas, sombras y fantasmas, recién casados con todo el séquito de su boda, amigos sentados en una pradera, banderas, pendones, 5 esclavas abisinias, 3 indias, 4 griegas, 50 turcas, 70 persas, 80 curdas, otras tantas chinas, 90 georgianas, todo el Irán, el paraíso terrenal, dos establos, una mezquita, la ciudad de Cufa, la ciudad de Gaza, Dameta y Assuán, el palacio de Soleimán, todas las tierras entre India y el Sudán; contiene además una navaja para afeitar la barba del cadí si no reconoce mis derechos y sentencia que este saco es mío.*

*Cuando concluí, el cadí nos miró a ambos y dijo:*

*—¡Por Alá! ¡O sois dos bribones que intentan burlarse de la ley y de su representante, o este saco debe ser un abismo tan sin fondo como el valle del día del Juicio!*

*Para comprobar mis palabras, el cadí hizo que ante testigos se abriera el saco... ¡Sólo contenía unas pieles de naranja y unos huesos de aceituna!*

*Entonces, alcanzando el límite del pasmo, le dije al cadí que aquel saco era propiedad del curdo y que el mío había desaparecido.*

El torrente está llegando a su final porque ya estamos en la T, que es la T de **TÉRMINUS**. Y la U es la de ¡UFF!, expresión de alivio que suelen utilizar los navegantes de los ríos cuando vislumbran el punto final, el puerto.

—¡Estamos aquí con Michael Ende! —exclama de pronto la niña, mi segundo interlocutor de la orilla.

—Recuerde que teníamos una cita en la V —dice Ende acercándose a la orilla y dejándose ver—. ¿Qué quería?

—Pues que me dijera algo sobre usted mismo. Usted es un gran autor, y su testimonio es importante.

Ende acepta, y dice:

—No tiene sentido negar mis orígenes: soy un salvaje y procedo de una reserva centroeuropea. Por mucho que me esforzara en disimularlo, cualquier habitante científicamente ilustrado del gran Desierto Cultural de ahí fuera me reconocería pronto. Determinados gestos, un tono determinado y también, por lo visto, una determinada forma de callarnos nos traicionan. O sea, que prefiero confesarlo enseguida.

»La reserva de la que procedo se llama Literatura Infantil. Pertenece a esas reservas que toleran, con sonrisa condescendiente, los habitantes del Desierto Cultural, a los que algunas asociaciones benéficas incluso miman, pero que todos, en el fondo, desprecian...

Era lógico que Ende pidiera hablar en la V, puesto que lo que él quería era hablar del VALOR que se le suele dar a la literatura infantil. ¿Pesimista? Quizás, pero no mucho más que cualquier otro escritor de literatura infantil.

El río que he recorrido desde la A, y que, al menos en un principio, me parecía caudaloso, va menguando y quedándose sin agua. Es como si fuera deshilándose, dividiéndose una y otra vez en sucesivos y cada vez más flacos riachuelos, formando figuras que a veces recuerdan a la X y otras a la Y griega. Después de un rato, navegar se hace imposible, y debo seguir andando, primero con el agua hasta las rodillas, luego por el barro, al final —ya en pleno campo— por un sendero de tierra roja.

—¿Quieres beber un poco de gaseosa? —escucho entonces. Reconozco la voz. Se trata de la niña que me iba siguiendo por la orilla haciendo comentarios y preguntas. A su lado hay un hombre rechoncho vestido con un traje blanco. Ambos están sentados a la sombra de un frondoso árbol, alrededor de una mesa repleta de refrescos y sándwiches.



Portada de Siné para *Zazie dans le Métro*, de Raymond Queneau, en la colección Le Livre de Poche. 1967.

—Aquí tenemos a mis dos invisibles interlocutores —digo. Luego me siento junto a ellos y bebo de un trago, porque tengo sed, la gaseosa que me ofrece la niña.

—En realidad, no pensábamos seguirle —me dice el hombre del traje blanco con cara de pedir disculpas—. Pero a mi sobrina le gusta divertirse, y se ha empeñado en jugar al escondite con usted. Por eso no nos dejábamos ver.

Miro a la niña. Parece bastante descarada, una niña de mundo.

—¿Y tú quién eres? —le pregunto.

—¿Quién quieres que sea estando en esta zona de la Z? ¡Soy ZAZIE!

—*Zazie dans le métro!* — exclamo recordando la novela de Raymond Queneau.

—Ahora no quiero saber nada de metros. Vuelvo a ser campestre y a andar por las orillas de los ríos.

—¡Encantado de conocerte! —vuelvo a exclamar, dejando mi desconfianza de lado. Siempre hace ilusión conocer a los personajes de las novelas que nos han gustado.

Nos quedamos allí, a la sombra, bebiendo refrescos y comiendo sándwiches. Es lo que tienen de bueno las travesías por el río, que abren el apetito y nos ponen de buen humor.

**Bernardo Atxaga**



Ilustración del *Catálogo* para el 2002  
de la editorial Media Vaca.